CHRISTLICHE

ARCHITECTUR UND PLASTIK

IN ROM

VOR CONSTANTIN DEM GROSZEN.

EIN KUNSTGESCHICHTLICHER ESSAI

VON

J. PAUL RICHTER, DR. PHIL.

JENA,
FRIEDRICH FROMMANN.
1872.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41553622_0285

CHRISTLICHE

ARCHITECTUR UND PLASTIK

IN ROM

VOR CONSTANTIN DEM GROSZEN.

EIN KUNSTGESCHICHTLICHER ESSAI

VON

J. PAUL RICHTER, Dr. phil.

JENA,
FRIEDRICH FROMMANN.
1872.

Die Geschichte des Kampfes zwischen dem Christenthume und dem Heidenthume hat im Abendlande hauptsächlich Rom zum Schauplatze gehabt. Nach dreihundertjährigem Kampfe unterlag das Heidenthum als Macht der Oeffentlichkeit. Die majestätische Stadt der Cäsaren muszte in sich selbst zusammenfallen, als der antike Cultus erstarb, während das Christenthum aus den Katakomben, seinem unterirdischen Arsenal, ein neues Rom emporhob. Langsam wachsend wurde dieses unter schrecklichen Metamorphosen, nach einem Processe, welcher in der Weltgeschichte nicht seines Gleichen hat, nochmals zum Haupte der Welt.

Die Macht, welche diesen folgenschweren Sieg erfocht, war der jugendliche Geist des Christenthums. Die Formen aber, in welchen sich derselbe anfänglich bewegte, seine Sitten, seine Institutionen, seine Kunst, werden dem Studium ein um so erhöhteres Interesse bieten, als es von Wichtigkeit ist, sich des Gegensatzes der christlichen und der antik-heidnischen Welt klar bewusst zu werden.

Die Gegnerin der christlichen Weltanschauung, die antike Weltanschauung, und mit ihr die antike Kunst haben auf Jahrhunderte im Grabe geruht, worein sie in ihrer Altersschwäche von der hereinbrechenden Barbarei gestoszen worden waren. Aber schlieszlich erstanden sie wieder. Die antike Kunst hat ihre Renaissance erlebt, jene vom Geist des Humanismus getragene Wiedergeburt der Künste um die Wende des 15. Jahrhunderts. Sie erstand so lebenskräftig, dass sie auch auf dem groszen Gebiete der christlichen Kunst allein berechtigte Herrschaft erlangte, ja hier die schönsten Blüthen ihres Geistes trieb. In ihrem Geiste wurden neue christliche Kunstideale aufgestellt, welche indessen mit denen der erstchristlichen Kunst

so wenig gemein haben, als jene Zeit von denselben gewuszt hat. Jene behaupten noch jetzt ihre Alleinherrschaft, da bisher nur die Schule der „Nazarener“ (Overbeck, Steinle) ihre Traditionen bekämpft hat, und zwar erfolglos.

Wie so ganz anders gestaltete sich das Geschick der erstchristlichen Kunst! Die Blüthen ihres Frühlings fielen plötzlich ab, als wie von rauher Hand geknickt, und das nur wenig später, als die antike Kunst erstarb. Kaum dasz gewisse Grundtypen ihrer Verfallzeit in das Mittelalter hinübergerettet wurden, um in einem neuen, ganz verschiedenen Geiste umgeprägt zu werden.

I.

Im Rückblick auf die Geschichte der christlichen Kunst musz es zunächst auffallend erscheinen, wie ungleichmäszig der Fortschritt auf den Gebieten der Architectur, der Plastik und der Malerei gewesen ist. Unter diesen ist im Laufe der Zeiten zu relativ höchster Entfaltung allein die Architectur, der Kirchenbau gelangt. Die hohe Blüthenentfaltung, wie sie in der Gothik vorliegt, hat man in der Triebkraft der erstchristlichen Kunstideen zu begründen versucht, aber mit Unrecht. Im Interesse genauer Abgrenzung des Begriffs der erstchristlichen Kunst ist es von Wichtigkeit, hiervon vorerst den Nachweis zu liefern. Es gilt, uns klar zu machen, dasz gerade die christliche Architectur fast nichts vom ältesten Kirchenbau conservirte.

Es steht freilich fest, dasz in der Kreuzesform des Grundriszes und in gewissen Proportionen der Säulenstellung eine gewisse Verwandtschaft des gothischen Domes mit der christlichen Basilika stattfindet, eine Verwandtschaft, die indesz im Vergleich zu der unter den griechischen Baustylen bestehenden wie keine erscheint. Indessen, damit ist noch keineswegs ein Zusammenhang mit der erstchristlichen Bauweise hergestellt. Der Basilikenbau, wie er zu Constantins Zeit auftritt, gilt ja freilich für das Urbild christlicher Architectur, aber, fragen wir, mit welchem Recht?

Trotz gründlichster Untersuchungen ist es bis jetzt noch nicht gelungen, schlagend zu widerlegen, dasz die christliche

Basilika aus der heidnischen Gerichtshalle hervorgegangen sei. Ja es läszt sich in der Literatur der drei ersten Jahrhunderte nicht mit einer einzigen Stelle der Gebrauch des Wortes Basilica als homonym mit dominicum (*κυριακόν*) belegen. Das Wort existirte den Kirchenvätern einzig im profanen Sinn. Wir halten uns darum für berechtigt, zu behaupten, dasz in dem Aufkommen des Basilikenstyles schon das Aufgeben der erstchristlichen Bauweise constatirt sei. Die innern Gründe dafür, dasz nicht in Zeiten der Neubildung auf allen Gebieten, dasz also nicht von den ersten Christen Polizeigebäude als Vorbilder für den Bau der Gotteshäuser aufgestellt worden seien, liegen auf der Hand. Dagegen lassen es die äuszeren Verhältnisse des vierten Jahrhunderts begreiflich erscheinen, dasz die Kirche in kaiserliche Justizpaläste Einzug hielt.

G. B. de Rossi urtheilt in der Basilikenfrage in demselben Sinn. In Martigny, Dict. des antiquités chrét. finden wir seine Ansicht in folgenden Worten zusammengefaszt (S. 79): „On est fondé à croire que les églises furent nommées basiliques, seulment à l'époque où Constantin, converti au christianisme, concéda aux évêques plusieurs basiliques profanes pour y exercer le culte, et bâtit des églises sur le même plan.“ Ging man doch damals in der Wahl der Mittel zum Zweck des Kirchenbaues noch weiter! Die Cultusstätten der heidnischen Idole waren dieser Zeit nicht so verächtlich, dasz sie dieselben nicht zu Kirchen Jesu Christi umgestaltet hätte, so wenig brauchbar die Raumverhältnisze jener auch waren.

Die antiken Tempel, ihrer Bestimmung gemäsz Häuser nur für Götter, waren unverhältniszmäszig kleiner, als unsre Kirchen, die Häuser der Gemeinde. Es entspricht z. B. das Längenmasz des Dianatempels von Ephesus, des wohl kolossalsten Dipteros, nur eben dem des Domes von Speyer. Die zwei in Rom noch fast unversehrt auf dem Forum boarium stehenden Tempel, heute die Tempel der Vesta und der Fortuna virilis genannt, sind von winzig erscheinenden Dimensionen. Wie man die hierin liegenden Schwierigkeiten zu besiegen wuszte, verdient an dem einen Beispiel der in der Nähe jener Tempel gelegenen Kirche S. Maria in Cosmedin um deswillen näher hervorgehoben zu werden, weil daran klar zu ersehen ist, was im anbrechenden Mittelalter Princip einer christlichen Architectur

war. Diese Kirche, eine der anziehendsten und ältesten Basiliken Roms, ist in das antike Gebäude eines Tempels, des der Padicitia Patricia vielleicht, hineingebaut. Den Umbau hat man so ausgeführt, dasz man die Säulen des Peristyls zum Theil frei stehen liesz, wie man ähnliches an S. Lorenzo in Miranda innerhalb des Tempels der Faustina sieht, und dasz man zwischen die acht kanellirten Säulen der Fronte Mauerwerk aufführte, um so die Kirchenfaçade zu gewinnen. Reste der alten Cella erkennt man noch in einem Nebengebäude. Aehnliches bieten Kirchen aller Stadttheile, S. Maria in Cosmedin aber dürfte man das Paradigma der nachconstantinischen Kirchenbaukunst nennen. Wie wenig man nach einem Princip handelte oder fragte, entscheidet noch folgende Thatsache.

Die erste Kirche in Rom, welche aus einem heidnischen Tempel hervorging, ist S. Stefano rotondo auf dem Caelius. Papst Simplicius (468—483) weihte diesen Rundbau, von dem die Mirabilia urbis bezeugen: „Sanctus Stephanus rotundus fuit templum Fauni.“ Was aber an einem Rundbau Christliches zu sehen sein soll, wird niemand zu sagen vermögen. Ja, aus wenig späterer Zeit haben wir die Thatsache zu verzeichnen, dasz gerade in einem Rundbau das christlich-architectonische Ideal einer von kirchlichen Interessen bewegten Zeit sich verkörperte. Gewisz war es Zufall, aber es bleibt eine merkwürdige Ironie des Zusammentreffens. Wir meinen die riesige, von Agrippa im Marsfeld erbaute Kuppelrotunde, auf der arvalischen Tafel vom Jahr 59 n. Chr. schon Pantheon genannt, ursprünglich gewisz Thermensaal. Nachdem dieses Wunderwerk echt römischer Architectur als Verehrungsstätte des Mars, der Venus und des vergötterten Cäsar auf die Edicte der christlichen Kaiser hin mit allen übrigen heidnischen Tempeln geschlossen worden war, hatte es nach zweihundertjähriger Vernachlässigung den Glanz der ursprünglichen Ausstattung in dem Grade bewahrt, dasz in dem Clerus das Verlangen rege wurde, dasselbe in den Dienst ihres Cultus zu stellen. Papst Bonifacius IV. (608—615) liesz sich das Pantheon von der Staatsgewalt, vom Kaiser Phokas, schenken und das bislang als eigentlicher Sitz der Dämonen betrachtete Gebäude wurde, durch Weihwasserbesprengung gereinigt, in das Heiligthum der Muttergottes Maria und „aller Märtyrer“ umgewandelt. Die schöne

Kuppel, in welche das Licht der Gestirne magisch niederquoll, schien für die Himmelskönigin Maria eine passende Wohnung abzugeben und der in den Nischen vertheilte Chorus von Standbildern „aller Götter“ wurde ersetzt durch die gleiche Anzahl Grüfte, bestimmt zur Aufnahme von karrenweis aus allen Katakomben herbeigeschleppten Märtyrerknochen. Noch jetzt feiert man in Rom die Dedication des Pantheon. Ja, die schöne Rotunde des Agrippa wurde zum Ausgangspuncte des allgemeinen Trauerfestes der Christenheit, denn die Festa di tutti i Santi in S. Maria ad Martyres ist der Allerheiligentag der ganzen katholischen Welt geworden. Bis zum dreizehnten Jahrhundert beschwor jeder Senator Roms, dem Papste namentlich die S. Maria Rotunda zu vertheidigen und zu erhalten.

Die Rotunda wurde ins Künftige Modell und Motiv in der Architectur. Sie ist z. B. das Modell der prächtigen Kirche S. Francesco di Paolo in Neapel, eine Copie jener, welche bei dem Mangel antiker Ehrwürdigkeit auch nicht der letzten der an ein Monument christlicher Architectur zu stellenden Anforderungen nachkommt. Die Rotunda ist zweitens das Motiv des so unermüdlich wiederholten christlichen Kuppelbaues geworden, seitdem die Kreuzschiffe des S. Peter die Rotunda auf ihren Schultern tragen.

Was es mit dem Entwicklungsgang christlicher Baukunst in den Jahren 300 bis 1000 auf sich habe, das ist uns an dem eben näher berührten Beispiel genügend klar. Man war noch weniger als Eklektiker. Man nahm, was man eben vorfand. In Räumen von verschiedenster Construction richtete man sich wohnlich ein, durchaus gleichgiltig gegen Bestimmung, Tradition und Geschichte. Die Folge davon ist, dasz sich jetzt bei einer ganzen Klasse ältester römischer Kirchen die Ehrwürdigkeit nach dem Grade bemiszt, in welchem antik-römische Tempelreste unvermauert geblieben sind. Das Interesse am monumentalen Schaffen der erstchristlichen Zeit kann sich aber darin nicht befriedigt fühlen.

Erst als die germanische Welt durch das Christenthum zu einer gewissen geistigen Reife gebracht war, ging dieselbe auf die Lösung künstlerischer Probleme ein. Es wurden in der Architectur die willkürlich aufgestellten, doch kanonisch überlieferten Formen des Kirchenbaues zusammengefaszt und zu

echt germanischen Formen ausgeprägt. Damit hat das System des romanischen und des gothischen Baustyls eine Entwicklung durchgemacht, welche an Groszartigkeit der der griechischen Architectur nichts nachgiebt.

Und doch, der romanische, wie der gothische Styl muszten sich ausleben. Da der mittelalterliche Geist erstarb, wurden beide unmöglich. Der Grund liegt darin, dasz sie eben nicht Repräsentanten des christlichen Universalismus, wohl aber die des Mittelalters waren. In der Unmöglichkeit, mit dem mittelalterlichen Geiste der modernen Cultur weiter zu helfen, liegt auch die einer Renaissance der Gothik. Der Gebrauch, welchen die eklektische Gegenwart hin und wieder von gothischen Formen macht, kann hier nicht als Gegenbeweis gelten.

Eher sollte man doch an eine Renaissance der urchristlichen Architectur denken. Die christliche Kunst ist eine solche ohnehin noch der Geschichte schuldig. Wenn unsre Zeit der Bewegung um solche Fragen ferner steht, so hat das gutentheils seinen Grund in dem Mangel an Kenntnisz von dem, was die christliche Archäologie zu Tage gefördert hat. Nichtsdestoweniger dürfen wir erwarten, dasz eine ähnliche Anregung, wie sie für die moderne Kunst von Pompeji ausgegangen ist, der christlichen Kunst noch einmal aus den Katakomben werde.

In den Tagen, da die Stellung des Christenthums noch eine freie, universelle war, in jener Zeit, da das Christenthum für seine Ideale noch mit dem Blute edler Zeugen einstand, da verstatteten es die äusseren Verhältnisse freilich wenig, so zu bauen, wie man gewollt und gekonnt hätte, wenn man gedurft hätte. Von allen Gebieten des Lebens, auf welche das Christenthum schöpferisch neubildend einwirkte, blieb gerade die Architectur das unfruchtbarste Gebiet, gerade diejenige Kunst, welche doch von vornherein schon ihr Princip am augenfälligsten in den neuen Cultuserfordernissen vorgezeichnet fand. Doch fehlt es glücklicherweise nicht an Denkmälern aus jener Zeit, welche uns ein ziemlich deutliches Bild von ihrem Geiste geben.

Neueste Forschungen italienischer Gelehrter haben das Verdienst ihrer Entdeckung und man darf hoffen, dasz die Trümmerwelt des classischen Orients, wenn sie einmal im Interesse der christlichen Archäologie untersucht sein wird, un-

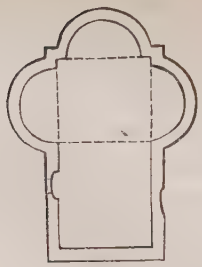
sere dürftigen Skizzen gewisz bedeutend ergänzen wird. Mit dem Absterben der classischen Welt verfiel der Orient ja der Geschichtslosigkeit, und so haben dort, da der Islam nur in Ausnahmefällen umgestaltend wirkte, die wilden, alles Sinnes für monumentale Schönheit baren Horden schlieszlich der archäologischen Wissenschaft dankenswerthere Schutzengeldienste erwiesen, als das unermüdlich umformende Mittelalter.

Es musz nochmals hervorgehoben werden, dasz Gegenstand unsrer Untersuchung nur die vorconstantinische Zeit sein kann, die Vorzeit des Basilikenbaues. Als Constantin Gerichtsbasiliken dem christlichen Kultus überwies, da schlug die Geburtsstunde des christlichen Basilikenstyls. Wie man es als Entstehungsgesetz der constantinischen Staatskirche bezeichnen darf: Verquickung antik-heidnischen Geistes mit dem der Kirche behufs concentrirter Verwaltung, so ist auch der constantinische Kirchenbau nur ein Anpassen der Bedürfnisse des Kultus und der Liturgie an gegebene, und zwar vom Heidenthum dargebotene constructive Formen. Wir sehen darin einen Beleg dafür, dasz Constantin ein gutes Recht hatte, sich den *ἐπίσκοπος τῶν ἔξω τῆς ἐκκλησίας*, den Bischof der auswärtigen Angelegenheiten der Kirche zu nennen.

Wir wissen aber, dasz die Periode vor ihm von einem anderen Geiste geleitet war.

Betrachten wir nun die aus dieser Zeit uns erhaltenen Monumente! Vor wenig Jahren entdeckten J. B. de Rossi und P. Marchi in der römischen Campagna die erste urchristliche Kirche über der Erde. Dieser Entdeckung folgten bald andere. Früher schon kannte man in den Katakomben Räume, welche zu gottesdienstlichen Zwecken gedient hatten. Aus der Vergleichung beider werden wir uns das Bild entwerfen können, welches uns die erstchristliche Bauweise im allgemeinen charakterisirt. Die Katakombenkirche könnte, gesondert betrachtet, hierfür nicht maszgebend sein, weil bei enormen constructiven Schwierigkeiten in Zeiten, wo die Noth Baumeisterin war, der Plan, irgendwie Versammlungsräume zu gewinnen, zwingende Nothwendigkeit war.

Die zuerst gefundene Kirche über der Erde ist leider nur noch in Grundmauern erhalten. Beifolgend geben wir ihren Grundrisz:



1 Meter 10 : 1 Decameter

An demselben ist nicht die mindeste Verwandtschaft mit den später üblichen Grundriszen wahrzunehmen. Er trägt ein durchaus originelles Gepräge in seinen Proportionen. Auf die inneren Dispositionen werden wir weiter unten zurückkommen. — Man hat in dieser Kirche die des heil. Sixtus und der heil. Cäcilia wieder erkannt.

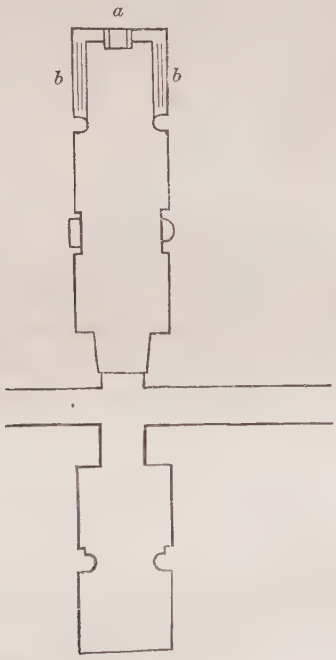
Ganz abweichend müssen wir die Anlage der Katakombenkirchen nennen. Die Geologie ist daran vorwiegend schuld.

Das Material, in welchem die Constructionen ausgeführt sind, der vulkanische Körnertuff, besitzt nicht die Cohäsionskraft, eine weitere, abgeflachte Gewölbspannung, als die von c. 5 Meter auszuhalten. In der That finden sich keine breiteren Krypten. Derartige quadratische Anlagen dienten vorwiegend zu Grabkammern, cubicula. An drei Wänden — die Thürseite ist frei — finden sich arcosolia, die Sarcophage vertretende Felsconstructionen. Aber nicht alle Krypten sind cubicula, mehrere sind gottesdienstliche Kapellen. Das Unterscheidungszeichen liegt nicht immer in der innern Einrichtung. Beiden gemeinsam sind die Arcosolia. Dieselben konnten als Altäre dienen.

Nur folgendes Merkmal kann uns Gewissheit darüber geben, ob wir in einem fraglichen Falle ein cubiculum oder eine Kapelle vor uns haben, wenn nämlich mit der Eingangsthür der Krypta in der gegenüberliegenden Seite des Corridors eine gleiche Anlage correspondirt. Beide Räume sind sich dann nur um einen Schritt fern, so dasz gleichzeitig in ihnen Gottesdienst stattfand. Dazu kommen noch einige ergänzende Merkmale. Oft sind in den Tuff Bischofsitze gearbeitet, in den

Callixtkatakomben einmal zur linken des arcosolium. In den Katakomben unweit S. Agnese fuori le mura findet sich sogar die cathedra zweimal an der Stelle des arcosolium. Dann hat die Annahme ein Recht, dasz vor demselben ein tragbarer Altartisch stand.

In denselben Katakomben findet sich die umfangreichste Kapellenanlage. Wie aus dem beistehenden Plane zu erkennen, hat man hier durch einfaches Aneinanderreihen von Krypte an Krypte den Kirchenraum gewonnen. Hier sind auch die inneren Dispositionen klar zu erkennen. Im Chor



steht auf der dem Eingang gegenüberliegenden Seite der Bischofsstuhl (*a*), an den Seiten rechts und links davon sind die Plätze für das Presbyterium (*b*, *b*). So stand denn der Altar, ohne Zweifel ein tragbarer, hier in der Mitte der vordersten Krypta.

Die von dem jetzigen Gebrauch abweichende Stellung des Altars dürfte ein Hauptmerkmal der urchristlichen Kirche sein. An Belegen hiefür fehlt es nicht. Die schon besprochene Kirche des heil. Sixtus und der heil. Cäcilia macht eine andre Auf-

stellung des allerdings nicht mehr vorhandenen Altars, als in der Mitte des Raums, unmöglich. Wenn sich nun auch in und um Rom keine gröszere Kirche findet, welche diesem Gebrauch treu geblieben wäre, so darf uns das nicht wundern. aus innern wie aus äuszern Gründen. Die römische Abendmahlslehre seit Cyprian muszte auch äuszerlich den Abendmahlstisch der Gemeinde entrücken. Hingegen lag es recht eigentlich im Sinn der alten Kirche, das heil. Abendmahl zum Mittel- und Schwerpunkt der den Gottesdienst thuenden Gemeinde zu machen. Nichts natürlicher, als dasz dies Princip local zum Ausdruck kam. Da indessen die centrale Lage des Altars, zumal in kleinen Kirchen, zu Zeiten auch räumlich störend sein konnte, war es nöthig, dasz er ein altare portatile sei. Allein hierin erklärt sich die häufige Erwähnung von Tragaltären. Was die Gestalt solcher Altäre anlangt, so entspricht dieselbe in den ältesten Monumenten meist der eines einfachen Tisches.

In den gröszeren alten Kirchen ist der Altar aus der Mitte geschwunden. Nur in einem einzigen Falle haben wir ihn da noch vorgefunden, in S. Apollinare in Classe bei Ravenna. Dieser Kirche ist unter den ältesten der ganzen Halbinsel allein das reine Gepräge des ursprünglichen Basilikenstyls bewahrt geblieben. Daselbst steht frei inmitten des Mittelschiffs ein kleiner Altar mit der schlichten, hohes Alter bezeugenden Inschrift:

SANGVIS MARTYRIS
SEMEN FIDEI TVAE
RAVENNA.

Der Altar ist jetzt natürlich verlassen, der Hochaltar mit den Reliquien des heil. Apollinaris wird allein benutzt.

Es lässt sich wohl annehmen, dasz, hatte der Altar einmal in der Mitte des Gebäudes seinen Platz gefunden, dann der Ort der Verlesung der heil. Schriften nicht aus dem einmal geschaffenen Mittelpunkt herausverlegt wurde. Der Ort der Schriftverlesung waren die Ambonen, kanzelartige Lesepulte mit Treppenaufgang. Sie sind eine Eigenthümlichkeit ältester Kirchen Roms. Jetzt noch ist ihr Platz zu beiden Seiten des Langschiffes gegen die Mitte desselben.

Die Aufstellung der Ambonen in der Oberkirche von S. Clemente, bekanntlich genau der einstmaligen in der Unter-

kirche entsprechend, giebt davon das beste Bild. Beide Ambonen sind daselbst in die Mitte der Chorschranken eingegliedert und nehmen mit diesen die Mitte der Kirche ein. Das eigenthümliche Gepräge der innern Einrichtung von S. Clemente fiel von jeher auf. In der That, S. Clemente ist die einzige Kirche, in welcher der urchristliche Charakter der Dispositionen sich auch inmitten der Neuerungen erhielt.

Schon im Basilikenbau wurden die Ambonen unmöglich. Im Mittelschiff war kein rechter Platz für sie und mit der Einführung des Hauptaltars in den Chor fiel auch der Grund ihres Aufbaues überhaupt weg. Die heil. Schriften wurden nun an den Altarseiten gelesen, wie noch heute. Uns aber ist die vereinsamte Aufstellung der Ambonen in Kirchen, wie in S. Clemente, in S. Maria Egeziaca, in S. Lorenzo in campo Verano eine nur damit erklärbare Eigenthümlichkeit, dasz wir dieselben als Denkmäler des ehemaligen Centrums der Kirche ansehen.

Ist uns dies beides gewisz: der Bischofsitz an der Schmalseite des Chors, die Ambonen ungefähr inmitten des Raums in Gegenüberstellung, und ist uns die Wahl gegeben betreffs der Aufstellung des Altars, uns denselben entweder unmittelbar vor dem Bischofsstuhl, oder inmitten der Ambonen zu denken, so wird uns die Entscheidung für letzteren Fall allein möglich. Es widerspricht der Vorstellung, sich den Lector aus dem ziemlich fernen Chor den Weg nach erst dieser, dann jener Ambone zurücklegend zu denken, um an den vom idealen Centrum isolirten Orten die Schriftverlesung vorzunehmen.

Es fallen schlieszlich noch innere Gründe in die Wagschale, welche es naturgemäsz erscheinen lassen, den Altar in der Mitte der Kirche zu suchen.

Die Auferstehung Christi erfuhren die Jünger immer so, dasz Christus „mitten unter sie“ trat. War nun der ersten Kirche die Auferstehung Christi das Centraldogma, war damals nach der jugendlichen Glaubensstellung der ersten Gemeinde der Tisch des Herrn der Ort, an welchem viele täglich die Gemeinschaft mit Christo begingen, so können wir auch annehmen, dasz die innere Anlage des gottesdienstlichen Lokals diese Ideen darstellte.

In den Fresken der Katakomben ist die Darstellung Christi und der Jünger als einer Tischgesellschaft sehr häufig. Vor

derselben werden die eucharistischen Zeichen des Tisches (*I. X. Θ. Y. Σ.*) und der Brode erkannt. In dieser Tischgesellschaft ist die Kirche dargestellt. Die Erklärung, welche in dieser Klasse Bilder nur die himmlische Abendmahlsfeier sieht, ist nicht zutreffend. Hier liegt nicht Ideenmalerei vor. Bilder der Wirklichkeit sind es, freilich einer idealen Wirklichkeit. Schon die Nüchternheit der Auffassung giebt hierfür den Entscheid. Denken wir uns nun die Tischgesellschaft im abgeschlossenen Raume, so können wir uns der Vorstellung nicht entziehen, dasz dieselbe den Mittelpunkt des gedachten Raumes inne gehabt habe. Oder können wir anders annehmen, wenn wir uns die Feier groszer Agapen — die ganze Gemeinde nahm ja daran Theil — vorstellen? Die Agapentische waren aber identisch mit den Abendmahlstischen. Wir dürfen es als Möglichkeit aussprechen, dasz die Stellung des groszen Agapentisches in der auf die Einstellung der Agapen zunächst folgenden Zeit für die Stellung des kleineren Abendmahlstisches normativ blieb.

Zur Beurtheilung der übrigen räumlichen Anordnungen in der urchristlichen Kirche fehlt es bis jetzt an allem Anhalt. Für den Occident wäre die Hoffnung auf aufklärende Entdeckungen im Gebiete der christlichen Architectur wohl vergeblich. Dagegen erweisen sich die auf den Orient gesetzten Hoffnungen nach den in Syrien begonnenen Untersuchungen als verheiszungsvoll. Ehe nicht dies ergiebige Feld näher untersucht ist, dürfte es unmöglich sein, die Reconstruction des urchristlichen Kirchenbaues zu vollenden.

II.

Mit gröszerer Bestimmtheit läszt sich der Charakter der urchristlichen Plastik erkennen. Ist auch die Zahl der uns erhaltenen plastischen Monumente äuszerst gering, geringer als die Zahl des aus jeder anderen Culturepoche erhaltenen, so setzen uns jene wenigen Sculpturwerke doch in den Stand, das Charakteristische der erstchristlichen Sculptur zu definiren.

Um dieses festzustellen, gilt es auch hier, vorerst eine chronologische Grenzregulirung vorzunehmen. Zum Glück lassen sich alle Denkmäler mit ziemlicher Genauigkeit datiren. Es erübrigt uns nur, den Zeitpunkt zu finden, in welchem der

ursprüngliche, in den ersten Monumenten ausgeprägte Geist Modificationen des Umfangs erlag, dasz seine Eigenthümlichkeit damit aufgegeben erscheint.

Für die Weltgeschichte mag es als ein unumstöszlicher Lehrsatz gelten, dasz die Durchdringung antiker Elemente mit christlichen die Institutionen des Mittelalters hervorgerufen habe. In der Kirchengeschichte musz man schon anders urtheilen, denn in der mittelalterlichen Kirche waren die Elemente apostolischen Christenthums nach vollzogener Versetzung mit andersartigem dermaszen zersetzt, dasz ihre Schemen als die Carricaturen des erstchristlichen Geistes dastehen. Dasz die Geschichte der bildenden christlichen Kunst eher mit der Kirchengeschichte, als mit der Weltgeschichte parallel läuft, liegt in der Natur der Sache. Betrachten wir die kirchlichen Sculpturwerke, welche die abendländischen Culturvölker im frühesten Mittelalter sich schufen, so erscheint uns sofort ihr Gepräge als das des Unverstandes und der Roheit, mit jugendlichem Streben nach Naturwahrheit allerdings gepaart. Im Dienste der Volkskirche stehend, beschränkte die kirchliche Plastik ihre Aufgabe auf die Aufstellung verklärter Nationaltypen. Hierin Fortbildung des erstchristlichen Kunstideals zu erblicken, ist rein unmöglich. Der Faden des Zusammenhanges mit diesem ist zerrissen. Es liegt ein neuer Ansatz in dieser zweiten Periode christlicher Plastik vor. Die Plastik war jetzt, wie nie sonst, von der Architectur in Fesseln der Leibeigenschaft gebannt gehalten. In die Renaissanceperiode fällt eine dritte Periode der christlichen Sculptur. Diese wurde auf noch anderer Grundlage aufgebaut. Es war der Geist des Humanismus, welcher in seinem Einflusz auf sie seine glänzendsten Triumphe feierte. Er machte den Subjectivismus zur Seele der neueren Plastik. Durch Ghibertis Thüren des Baptisterium zu Florenz hielt er seinen Einzug in die Kunst. Der Geist Michelangelos wurde sein Genius. Michelangelos Pietà im S. Peter zu Rom und sein Moses in S. Pietro in vincoli sind einerseits die Repräsentanten selbstständigster Conception, Neuschöpfungen, die in nichts an die voraufgehende Entwickelung anklingen, andererseits Typen, auf welche ein arbeitsames Epigonengeschlecht unermüdlich zurückfällt. Dem seither die Herrschaft behauptenden Geist manierirter Leidenschaftlichkeit, des ostentiösen,

zeitweilig sentimentalen Wesens, steht der Mangel an kräftigem Inhalte so deutlich auf der Stirn geschrieben, dasz uns dabei die letzten Beziehungsmomente zur erstchristlichen Kunst entschwinden.

Wenden wir uns nun zu den Monumenten der altchristlichen Plastik zurück! — Die Verhältnisse, unter denen die christliche Sculptur ins Leben trat, waren ihrem Aufkommen möglichst ungünstig. Ein Anlehnen an die griechisch-römische Plastik, deren Werke die römische Gemeinde in einer ganzen Welt von Repräsentanten umgab, war aus inneren Gründen unmöglich. Die vorhandenen Sculpturwerke waren insgesammt Träger heidnischer Ideen. Das Bewusstsein davon war in beiden Parteien, in der christlichen und der heidnischen, so lebendig, dasz gerade die plastische Kunst wiederholentlich das Kampfesfeld wurde, auf welchem Christenthum und Heidenthum ihre Principien verfochten.

Schon vor dem Jahre 60 n. Chr. wurde die Pflege der bildenden Kunst die Veranlassung eines kirchenhistorischen Ereignisses. Als der Apostel Paulus auf seiner dritten Missionsreise in Ephesus weilte, konnte die Anklage der Künstlergenossenschaft, die Kultur ganz Kleinasiens werde durch die christliche Lehre: „Es sind nicht Götter, welche von Menschen gemacht sind," gefährdet, einen Aufruhr von politisch bedenklicher Tragweite verursachen.

In der Zeit der grossen Christenverfolgungen ferner wurden die göttliche Verehrung genieszenden Kaiserstatuen die Prüfsteine religiöser Ueberzeugungen. Voll Hohn warfen die Heiden den Christen vor, dasz sie in der Armuth ihrer plebejischen Religion weder Tempel, noch Altäre, noch schöne Statuen besäszen, und es antworteten ihnen jene: „Glaubt ihr etwa, dasz wir den Gegenstand unserer Verehrung verbergen, weil wir weder Tempel noch Altäre haben? Was soll ich mir ein Bild von Gott machen, da doch in Wahrheit der Mensch selber das Ebenbild Gottes ist? Warum soll ich einen Tempel bauen, da doch diese ganze Welt, seiner Hände Werk, ihn nicht fassen kann? Und ich, ein Mensch, habe so groszen Wohnraum auf ihr und soll seine Allmacht in einer kleinen Zelle verschlieszen? Ist es nicht besser, dasz wir Gott in un-

serem Geist und in der Tiefe unseres Herzens einen Wohnsitz weihen *)."

Derart war die Stellung der ersten Christen zur heidnischen Plastik. In wie schroffem Gegensatz dazu die Stellung in der Periode des Staatskirchenthums war, zeigt am deutlichsten der Widerspruch des Islam gegen die christliche Welt seiner Zeit. Derselbe machte gleich bei seinem Auftreten als Grundsatz geltend, dasz jede Darstellung der menschlichen Gestalt unerlaubt sei. Muhamed wollte damit verhindern, dasz seine Gesellschaft in den Fehler des Christenthums jener Tage verfalle, welches auf den Kultus von Idolen herabgesunken war. Die Muhamedaner hatten freilich allen Grund, bei der Eroberung Palästinas und Syriens an den machtlosen Heiligenbildern ihren Spott auszulassen. Die Christen, so sagten diese Ungläubigen, welche vorgeben, den wahren Gott anzubeten, haben die Welt mit mehr Götzen erfüllt, als sie einst nach Constantins Zeit in den Tempeln der Heiden zu zerstören vorfanden, und die Bekenner der evangelischen Lehre scheuen sich nicht, Figuren von Metall, Stein und Holz, auf Tücher gemalte Antlitze und die häszlichsten Bildnisse unzähliger Wunderthäter öffentlich anzubeten.

Die römische Welt ist wieder heidnisch geworden, wie sie es vorher war. Schon im sechsten Jahrhundert waren die Zustände dieselben. Das auf der Synode von Illiberis (305) erlassene Verbot der Bilder in Kirchen hatte das nicht aufhalten können.

Konnte aber die Stellung der christlichen Welt zur bildenden Kunst in so kurzer Zeit den Umschlag in das reine Gegentheil erleben, so konnte dies nur in dem Aufgeben der anfangs behaupteten Stellung zur bildenden Kunst beruhen. Es ergiebt sich uns daraus die Unmöglichkeit, die Kunstproducte zweier, entgegengesetzte Ziele verfolgenden Epochen nebeneinander zu stellen.

Die Kunstrichtung, welche die erstchristliche ablöste, wird die byzantinische genannt. Die von ihr geschaffenen steifen, typischen, nur durch Prachtentfaltung reizenden Gestalten riefen in Muhamed den erklärlichen Entschlusz hervor, durch das

*) Aus dem Octavius des Minucius Felix. Pariser Ausg. 1605. S. 367.

Verbot menschlicher Darstellungen den vermeintlichen Idealismus seiner Religion zu retten.

Der Byzantinismus der christlichen Kunst ist mehr als eine Verirrung, er ist der gänzliche Abfall von den Principien der erstchristlichen Kunst.

So zutreffend es nun unfraglich ist, dasz in der byzantinischen Epoche die bildende Kunst in hohem Masze gepflegt wurde, so ungerechtfertigt ist doch die Behauptung, in der erstchristlichen Zeit habe das Gegentheil stattgefunden, die Plastik sei gar nicht gepflegt worden, erst allmälig habe sie sich das Existenzrecht erkämpft, und zwar so, dasz sie nur in der Luft symbolischer Begriffe schüchtern zu existiren gewagt habe.

Es ist allerdings erklärlich, dasz in den Jahren der Ruhe vor Verfolgung, in den Zeiten also, die der Kunstthätigkeit allein günstig sind, Mangel an den nöthigen Künstlerkräften herrschte. In den heidnischen Bildhauerwerkstätten, aus denen ja vorwiegend Idole hervorgingen, lieszen sicherlich römische Christen nicht arbeiten. Die Existenz einer christlichen Bildhauerzunft ist höchstens im Verborgenen denkbar. Andererseits können wir aber zuversichtlich die Gewiszheit aussprechen, dasz nun und nimmermehr die römischen Christen aus den Patriziergeschlechtern auf die Dauer ihre Paläste und Villen in einer prononcirt götzendienerischen Ausstattung belieszen. Wenn die Berechtigung zu dieser Annahme damit bestritten wird, dasz man auf die Beibehaltung des Sclavenwesens in den christlichen Verhältnissen hinweist, wie sogar von A. v. Reumont geschieht, so ist dabei auszer Acht gelassen, wie durchgreifend der Charakter dieses Dienstverhältnisses bei Christen modificirt war. Aus S. Pauli Brief an Philemon ist das klar ersichtlich.

Die Bedeutung der Götterstatuen hingegen konnte keineswegs in einem verwandten Sinn umgestaltet werden. Sie muszten schlechterdings weichen, aus den Lararien, wie aus den Atrien. Auch ist soviel gewisz, dasz, wenn schon in den frühesten Zeiten der römischen Gemeinde bezüglich des öffentlichen Bekenntnisses Paulus aus Rom schreiben konnte: „Viele Brüder in dem Herrn haben aus meinen Banden Zuversicht gewonnen, dasz sie kühner das Wort reden, ohne Scheu," dasz hiermit das Privatleben sicherlich in Einklang stand.

Wandte man den künstlerischen Schmuck selbst in den Grabkammern in einem Grade an, der das in den heidnischen Gräbern übliche Masz womöglich noch übertrifft, so dürfen wir in dem Gebrauch, die Wohnhäuser reich zu schmücken, wie wir in Pompeji sehen, bei den Christen nicht die Ausnahme erwarten. Dies gilt vor allen von Rom. Martigny sagt hierüber zutreffend: „Les opinions des premiers chrétiens variaient beaucoup au sujet de l'usage et du culte des images, selon le charactère de chaque nation. Rome pencha toujours en faveur des beaux arts et elle fut la première à en promouvoir le développement, tandis que, en Afrique Tertullien, S. Augustin, S. Clément d'Alexandrie paraissent leur avoir été plutôt contraires, par suite sans doute de la rudesse naturelle à la race afriquaine." In der That, der künstlerische Schmuck der Katakomben von Neapel steht dem der römischen weit nach, wiewohl die Anlage jener demselben günstiger gewesen wäre. In den Katakomben von Syrakus tritt derselbe noch dürftiger auf.

Es liegen aber noch ganz andere Momente vor, welche dafür entscheidend sind, dasz factisch das Privatleben der vornehmen Christen den Schmuck einer christlichen Kunst zur Geltung brachte. — Ein an die Bibliotheksräume des Vatikans anstoszender Saal enthält eine Sammlung von mehreren Hunderten urchristlicher Antiquitäten kleinerer Art von vorwiegend nichtridueller Bestimmung. Das Museum Kircherianum im Collegio Romano enthält gleichfalls eine grosze und mannigfaltige Sammlung von Anticaglien. Die einzelnen Gegenstände aber, als Gemmen, Ringe, Lampen etc. bieten unter sich wieder so wesentliche Stylabweichungen, dasz sich eine chronologische Ordnung unschwer erkennen läszt, freilich nur zur Veranschaulichung einer von hohen Kunstidealen sich immer weiter abbewegenden Entwickelung.

Es ist hier nicht der Ort, auf dies interessante Gebiet näher einzugehen. Es sei nur verstattet, die chronologische Frage näher zu berühren, weil von derselben Licht auf die Entscheidung der Frage auf dem Gebiete der Plastik fällt.

Wir setzen hier als bewiesen voraus, dasz das Monogramm Christi im sog. Labarum Constantins aus weit früherer Zeit datirt, als aus der Gründungszeit der Staatskirche. Von Buonar-

ruoti bis auf de Rossi sind sich die bedeutendsten Kenner der christlichen Antiquitäten darüber einig. Finden wir also das Monogramm Christi auf Lampen, so halten wir uns damit noch nicht für berechtigt, denselben ein nachconstantinisches Datum zuzuschreiben. Trägt nun die Ornamentik der in jenen Museen befindlichen Lampen denselben Charakter, als diejenigen Kunstgegenstände haben, welche man jetzt auf Grund sicheren, von der Paläographie gebotenen Anhaltes der Mitte des zweiten Jahrhunderts zuzuschreiben berechtigt ist, so haben wir damit in ziemlich früher Zeit festen Fusz gefaszt. Da es aber ferner nicht an Kunstgegenständen fehlt, die in noch einfacherem, edlerem Style gehalten sind, als die des zweiten Jahrhunderts, so werden wir erstere ohne Bedenken dem Ausgang des ersten Jahrhunderts zuzuweisen haben.

Die Reliefdarstellung einer Lampe im Vatican bietet uns wichtigen Anhalt für die Bestimmung der bald näher zu besprechenden besten Statue des christlichen Alterthums. In der Mitte eines leicht bearbeiteten, aus Weintrauben gebildeten Kranzes ist in niedrigem Relief „der gute Hirte“ dargestellt, eine bartlose, jugendliche Gestalt, in ruhiger Stellung, auf den Schultern das Lamm, dessen Füsze mit den Händen gefaszt sind, nur mit der römischen Tunika bekleidet. Das Bildchen ist von groszer Zartheit der Linien, der Faltenwurf von verständiger Einfachheit entworfen. Hält man dagegen die Darstellungen desselben Gegenstandes aus der constantinischen Zeit, welche durchgängig einen unfreien, schwerfälligen, ja maskenhaften Eindruck machen, so springt der enorme Abstand in die Augen. Jeder unbefangene Kritiker sieht sich hier genöthigt, erstere Darstellung auf wenigstens zweihundert Jahre früher anzusetzen, um nur einigermaszen Raum zur Erklärung eines so jähen Kunstverfalls zu gewinnen.

Das christliche Museum im Lateran ist bekanntlich die einzige Sammlung altchristlicher Sculpturwerke in der ganzen Welt. Aber es wäre ein Irrthum, wollte man in allen dort befindlichen Denkmälern die ehrwürdigen Repräsentanten des schöpferischen Genius der ersten christlichen Epoche sehen. Im Gegentheil, da die Sammlung fünf Jahrhunderte umfaszt, also die vor- und die nachconstantinische Periode, so sind die Werke der Blüthezeit mit denen des Verfalls hier vereinigt.

Diejenigen Werke, in welchen sich am klarsten ideales Bewusztsein ausspricht, werden wir für die ältesten erklären müssen. Der Grad, in dem dieses Bewusztsein schwindet, wird im allgemeinen der Maszstab sein für chronologische Herabsetzung. So abnorm diese Regel sein mag, sie erklärt sich aus den Verhältnissen, in die die christliche Kunst hineingeboren wurde. Ihre Geburtsstunde ist die Zeit, in welcher die Behandlung des Marmors zur höchsten Vollkommenheit gediehen war. Man hatte nur die formalen Vortheile dem neuen Geiste dienstbar zu machen.

Das Entwicklungsgesetz der altchristlichen Plastik steht demnach zu dem der griechischen in umgekehrtem Verhältnisz. In letzterer muss ja freilich der unbeholfene schwerfällige Ausdruck z. B. in dem maskenhaften Apollo von Tenea gegen den freien, erhabenen des Apollo von Belvedere für hochalterthümlich gelten.

Es ergiebt sich daraus, dasz die gegenseitigen Beziehungen der christlichen und der klassischen Kunst nicht so tiefgehend gewesen sein können, als man gewöhnlich behauptet. In der Regel behandelt man das ganze Gebiet der erstchristlichen Kunst nur als Appendix der classisch-heidnischen, indem man ihr da nur die Bedeutung einräumt, der mittelalterlichen Kunst die mustergiltigen Formen vorgezeichnet zu haben.

Es ist uns glücklicherweise der Nachweis dafür möglich, wie unbegründet diese Aufstellungen sind. Derselbe soll in der Besprechung der ältesten auf uns gekommenen Sculpturwerke der christlichen Kunst geführt werden.

Im lateranischen Museum befinden sich zu beiden Seiten des grossen Sarkophages aus S. Paolo fuori le mura, auf den wir noch zurückkommen werden, zwei an fünf Fusz hohe Marmorstatuen des guten Hirten. Die zur Linken des Beschauers trägt den schon näher bezeichneten Charakter der constantinischen Epoche, die zur Rechten dagegen kann zeitlich nur mit der oben berührten Darstellung auf der vaticanischen Lampe zusammengehören.

Wir beschränken unsere Besprechung auf diese ältere. Sie verdient aufs höchste beachtet zu werden. Leider sind die Nachrichten über ihre Herkunft nur spärlich. Dasz sie in kei-

ner einzigen Roma sotteranea dargestellt ist, erklärt sich allein aus dem Umstande, dasz sie in keiner Katakombe gestanden hat. Der erste, welcher sie, in freilich ganz mangelhafter Skizzirung, veröffentlicht hat, ist Martigny in seinem Dictionaire des antiquités chrét. (p. 515). Er führt die Abbildung im Artikel „Pastor bonus“ mit den wahren Worten ein: „Nous ne saurions mettre sous les yeux du lecteur rien d'aussi parfait en ce genre qu'une statue de marbre blanc, qui se conserve au musée du Latran. L'antiquité n'a rien produit de plus beau.“ Dieses Urtheil ist nicht übertrieben, so vereinsamt es auch in der archäologischen Literatur dasteht. Doch sind wir in der Lage, versichern zu können, dasz Gio. Bat. de Rossi, dessen Autorität auf dem Gebiete der erstchristlichen Kunst sich nur mit der Winkelmann's auf dem verwandten Gebiete vergleichen läszt, die gleiche Ueberzeugung ausspricht.

Diese Statue soll von S. Paolo fuori le mura in das Museum gebracht worden sein. Vielleicht stand sie vor dem Brand von 1823 in der Basilika. Vom Knie abwärts ist sie ergänzt. Einige Details in der technischen Behandlung einzelner Körpertheile sprechen dafür, dasz uns in dieser Statue des Laterans die Nachbildung eines verloren gegangenen Originals vorliege.

In dieser Statue haben wir vor uns einen aufrecht stehenden Jüngling, nur mit der kurzen, das Knie nicht erreichenden Tunika bekleidet, dessen Faltenwurf in ruhigem groszen Style gehalten ist. Von der rechten entblöszten Schulter hängt die einfache Hirtentasche zur linken Hüfte herab. Auf den Schultern selbst ruht das Lamm, von des Hirten Händen an den Füszen gehalten. Der Kopf des Lammes ist dem Antlitz des Hirten rückwärts zugewandt. Dieser blickt nach derselben (rechten) Seite vorwärts.

Die Bildung des Kopfes ist von ganz eigenthümlicher Schönheit. Er trägt nicht den römischen, sondern den griechischen Typus. Das Gesicht ist bartlos, länglich und etwas schmal. Der halbgeöffnete Mund und das Auge drücken innere Freude und Ruhe sprechend aus. Aus der vom Haar halbverdeckten Stirn geht, an die in edlem groszen Bogen geschwungenen Augenbrauen ansetzend, die Nase gradlinig aus. Der obere Theil des Kopfes hat den Ausdruck majestätischer Hoheit. Auf die Schulter herab fällt in edler Fülle das starke Locken-

haar, die Anmuth des Kopfes nicht unwesentlich erhöhend. — Die Züge tragen das Gepräge eines ungefähr zwanzigjährigen Alters.

Von einer ganz besonderen Wirkung ist noch folgendes Moment. Das Antlitz des Hirten ist nicht dem Lamme zugewandt, sondern dem Beschauer. Es spricht sich darin gegen den Davorstehenden die Aufforderung aus, sich als das auf den Schultern ruhende, gerettete und geborgene Lamm aus der Heerde des einen Hirten zu wissen. Hierin concentrirt sich das Motiv der ganzen Darstellung zum beredtesten Ausdruck seiner Idee.

Trotz kleiner technischer Unvollkommenheiten ist hier doch einem Ideal geistiger Schönheit Ausdruck verliehen, welche wir unumwunden für edler und erhabener erklären, als die eines Apollo von Belvedere.

Leider ist von alledem keine Spur in dem kleinen Holzschnitt bei Martigny zu sehen. Die neueste Folge von Mgr X. B. de Montault's und Simelli's Veröffentlichungen wird dieselbe erst in ihrer Naturwahrheit allgemein zugänglich machen.

So wenig diese Statue des lateranischen Museums noch bekannt ist, so sehr ist es die ihr gegenüberstehende des Hippolytus geworden. Aber die ganze Merkwürdigkeit derselben beschränkt sich auf die in die Sesselseiten gegrabenen Inschriften, einen Osterkalender und ein Verzeichnisz der Werke des Hippolytus enthaltend. Im übrigen ist in der ganzen Behandlung dieser christlichen Philosophengestalt auch nicht eine Linie zu entdecken, welche das Werk von den mittelmäszigen Werken gleichzeitiger heidnischer Sculptur unterschiede.

Uns kann dieselbe darum nur als Beleg dafür dienen, wie rettungslos verloren die jugendlichen Ideale der urchristlichen Zeit nach Constantin waren, da nämlich mit Erhebung aller römischen Reichsbürger zu Christenleuten natürlich auch in den zahllosen Fabriken heidnischer Idole der Umschwung weniger den Ideen galt, als dem Sujet und dem Bestimmungsort des Umsatzes. Auch unter den Sarkophagreliefen mögen solchen Ursprunges alle diejenigen sein, in denen sich eine auffallend kalte, ausdruckslose Behandlung der gegebenen christlichen Themen ausspricht.

Kein Wunder, dasz wir die lebendige freie Idee unter sol-

chen Verhältnissen einer allgemeinen Versteinerung anheimfallen sehen.

Wollte man die erstchristliche Kunst mit der Epoche ihres Verfalls in totale Erstarrung zusammenwerfen, so würde man ihr Unrecht thun. Es ist nie eine Kunstrichtung so frei in der Behandlung der Idee gewesen, als es die urchristliche gewesen ist. Galt der altgriechischen Kunst nur ein Typus für Zeus, für Apollo etc. als berechtigt, so hat dagegen die altchristliche Kunst eine unendliche Mannigfaltigkeit allein schon in der Darstellung Christi als des guten Hirten geltend gemacht.

So miszlich es auch bei dem allgemeinen über die erstchristliche Kunst gelagerten literarischen Dunkel diesseits der Alpen ist, wir müssen doch noch zum Erweis jenes Satzes bei der Besprechung plastischer Monumente etwas verweilen. Wir wenden uns einer Darstellung des guten Hirten zu, in welcher die Auffassung von der oben besprochenen vollständig verschieden ist.

In demselben lateranischen Museum befindet sich ein ungefähr zwei Fusz langes und einen Fusz hohes Basrelief, den guten Hirten auf der Weide mit einem Schaf darstellend. De Rossi datirt das Bild aus dem Beginn des dritten Jahrhunderts. Die ziemlich weiche Behandlung der Körperformen und ein Mangel an Naturwahrheit in der Thierzeichnung nöthigten uns, das Bild später anzusetzen, als seine sonstigen groszen Vorzüge erwarten lieszen.

Für sein immerhin hohes Alter spricht besonders die geringe Reliefirung, von der in der späteren Kunst kaum ein Beispiel vorkommt. Dann ist es die wahrhaft klassische Anordnung des Raumes, welche auffällt. Zur Linken ruht auf einem Felsstück ein Hirt, in der linken Hand den Hirtenstab zur Erde niederhaltend, die rechte nach dem in der linken Hälfte des Bildes unter einem Baum stehenden und auf ihn zugehenden Lamme ausstreckend. Im Hintergrund ist mit leichten Conturen ein Gefilde angedeutet. Ganz überraschend ist bei der vorwiegend nur andeutenden Behandlung der Formen der Rythmus der Linien, erinnernd an die Metopen der besten griechischen Kunst. Der Kopf des Hirten ist im Profil gegeben und mit besonderem Fleisz ausgearbeitet, die individuellen Züge einer edlen jungen Römergestalt ausprägend. Tiefe Seelenem-

pfindungen, Innigkeit, Hingebung sind deutlich im Gesicht zu lesen.

Dies Relief, verglichen mit der besprochenen Statue, erweist recht die freie Bewegung des damaligen Kunstschaffens. Beide sind Illustrationen zu Luc. 15, aber so unter sich verschieden, als rührten sie aus zwei verschiedenen Welten. Die moderne christliche Kunst hat zu dieser Erscheinung kein Seitenstück aufzuweisen; denn ihren tüchtigsten Leistungen liegen doch immer die von Rafael in den Loggien aufgestellten Normen zu Grunde.

Es erübrigt uns noch zur Charakteristik der erstchristlichen Plastik einen Blick auf die Kunstthätigkeit der unmittelbar sich anschlieszenden Zeit des christlichen Kaiserthums zu werfen. Diese Zeit hat für uns nicht allein die Bedeutung, uns ein Bild des Gegensatzes zu sein, sondern in ihrem Bereich finden wir auch zahlreich Kunstideen erhalten, welche der Vergangenheit rein entlehnt sind.

Die ältesten der in übergroszer Anzahl auf uns gekommenen Sarkophage mit Reliefdarstellungen datiren nur aus dem vierten Jahrhundert. Wir beschränken die Betrachtung derselben auf die römischen, da nur in wenig Städten, als in Ravenna, die Behandlung eine abweichende ist. Die Eintheilung der die vordere Langseite, mitunter auch die Schmalseiten bedeckenden Reliefdarstellungen ist die gleiche, wie auf den vielen heidnischen Sarkophagen. Auf zwei schmale Streifen sind Gruppenbilder gereiht. Die obere Reihe ist in der Mitte von einer Concha unterbrochen. Darin sind in gröszeren Proportionen die Portraits eines oder zweier Beigesetzter, oft Mann und Frau nebeneinander, dargestellt.

Hier liegt nur in der Weise der Gruppirung und in den Gegenständen der Darstellung der Unterschied von der heidnischen Kunst. Die Gruppen sind nämlich zahlreicher, gedrängter, oft durch Säulchen getrennt. Sie stellen Scenen aus dem alten und aus dem neuen Testamente dar. Die Gruppenbildung und die Behandlung der einzelnen Figuren ist vorwiegend steif, nur in der Bewegung mitunter drastisch. Die originelle Art der traditionell überkommenen Auffassung verleiht diesen Darstellungen allein einen besonderen, einen kunsthistorischen Werth.

Die Betrachtung der Gruppen eines der bekanntesten Sar-

kophage wird das klar machen. Wir meinen den schönen, groszen, dem vierten Jahrhundert zugeschriebenen Sarkophag, welcher vor einigen Jahren bei der Grundlegung des ciborium in S. Paolo fuori le mura gefunden wurde und jetzt im Eingang des Lateran Museum steht.

Der Sarkophag enthält folgende Darstellungen: 1. Die drei Personen der Gottheit, Eva aus Adam erschaffend. Die heilige Dreieinigkeit ist dargestellt in drei bärtigen Männern von scheinbar gleichem Alter. Gott der Vater sitzt auf einem von einfacher Draperie bedeckten Stuhle mit Fuszschemel. Eine zweite Person, Gott der Sohn, seitlings stehend, hält, das Gesicht gegen den Vater gewandt, den Körper der Eva, welche so eben aus der Seite des zur Seite liegenden Adam erstanden ist. Eine dritte Person, die Gottes des heil. Geistes, steht hinter dem Stuhl. — 2. Der Sündenfall. Zu beiden Seiten Gottes in Jünglingsgestalt und Lockenhaar: Adam und Eva, Adam so an die Gruppe Nr. 1 herangerückt, dasz seine Füsze von der Adamsgestalt jener Darstellung verdeckt sind. Der Eindruck der Naivität, welchen diese Anordnung macht, ist wesentlich gesteigert durch ein contrastirendes Gröszenverhältnisz beider Adame. Der Adam im Schöpfungsbild wird zweiundeinhalbmal von dem über ihm stehenden zum Bilde des Sündenfalls gehörigen überragt. Hier trägt Gott ganz die Züge Jesu, wie er noch viermal auf diesem Sarkophage vorkommt. Dem Adam reicht die göttliche Person die Aehren dar, auf der Seite Eva's hält sie ein Lamm. Neben Eva steht ein von einer Schlange umwundener Baum. — 3. Das Wunder von Cana: Christus berührt mit einem Stab drei vor ihm stehende Krüge. — 4. Christus, die Tische und Körbe Brod, welche zwei Jünger ihm darbieten, zur Speisung der Tausende segnend. — 5. Christus, den Lazarus vom Tode erweckend mit Maria zu seinen Füszen.

Die zweite Reihe beginnt mit der 6. Gruppe, der Anbetung der Magier, dreier junger Männer in kurzem Mantel, phrygischer Mütze und der Beinbekleidung der Barbaren mit Maria und dem Christuskinde auf einem Stuhl. — 7. Die Heilung des Blindgeborenen. — 8. Daniel, unbekleidet, in der Grube stehend, mit zum Zeichen des Gebets erhobenen Händen. Habakuk bringt ihm Speise. Diese Darstellung ist gemeiniglich in die Mitte unter die Concha gesetzt. — 9. Christus, in der Lin-

ken die Schriftrolle, sagt mit zur Betheuerung erhobener Rechten dem nachdenklich dastehenden Petrus seine Verleugnung voraus. — 10. Ein räthselhaftes Bild; scheinbar eine Gefangennahme Petri. — 11. Moses aus dem Felsen Wasser schlagend.

Die meisten dieser Darstellungen finden sich auf allen Sarkophagen wieder, doch in der wechselvollsten Aufeinanderfolge, so dasz es rein unmöglich ist, einen die Anordnung regierenden Gesichtspunkt ausfindig zu machen.

Es ist dies um so auffälliger, als die einzelnen Darstellungen durchaus von originellem Charakter sind. Aber die Monotonie der Wiederholungen geht so weit, dasz man sogar versucht sein kann, in südfranzösischen Sarkophagreliefen die treuen Copien der römischen zu erblicken. Wären wir im Besitze von Sarkophagen des dritten oder zweiten Jahrhunderts, so würden wir gewisz gröszere Freiheit in der Wahl des Dargestellten finden.

Jene Einförmigkeit erweist aber evident das plötzliche Erstarren der Ideen. Martigny will dieses Eingeständnisz mit folgender lächerlichen Erklärung (a. a. O. S. 594) umgehen. Er sagt: „Ceci donne à penser que l'Eglise, qui ne laisse rien au hasard ni au caprice des hommes, avait fixé primitivement les principaux types d'après lesquels devaient être exécutées ces urnes funéraires. Sans doute, des artistes, à la suite des apôtres envoyés par le pontife romain, portaient dans les différentes contrées livrées à leur zèle les règles hiératiques qui étaient appelés à présider à la décoration des tombeaux.“ Also die heil. Apostel als Conservatoren der bildenden Künste! Selbst die ägyptische Priesterkaste würde derartige Bevormundung nicht gewagt haben. So können wir es auch der Hierarchie des vierten Jahrhunderts zum Ruhme nachsagen, dasz sie das Verblühen der christlichen Kunst nicht auf dem Gewissen hat.

Drei Jahrhunderte hat dieser Erstarrungszustand der christlichen Plastik angedauert. Dann trat der Byzantinismus das Erbe der allgemeinen Herrschaft an und die von ihm aufgestellten Normen der künstlerischen Darstellung sind die noch heute giltigen. Erkennt man doch ein Christusbild heute nur dann als solches an, wenn es die Züge des byzantinischen Christus, das lange Gesicht, das grosze Auge, den vollen Bart und das herabfallende Lockenhaar an sich hat.

Aus dem Vorangehenden ergiebt sich deutlich, dasz es ein Irrthum ist, wenn man die Bedeutung der erstchristlichen Kunst darein setzt, dasz sie, wie z. B. Lübke in seiner Kunstgeschichte wörtlich sagt: „die groszen Grundzüge für die Folgezeit festgesetzt habe, aus welchen ein unendlich reiches, vielgestaltiges Schaffen sich entfaltet habe“ (I, 275). Im Gegentheil, weder hat sie etwas festgesetzt, noch ist aus ihr etwas beibehalten. Wie könnten sonst ihre Darstellungen einen oft so befremdlichen, räthselhaften Eindruck auf uns machen? Nein, so wenig das Leben der constantinischen Staatskirche eine Fortsetzung des erstchristlichen Gemeindelebens ist, so wenig ist die Kunst der Periode von Constantin d. Gr. bis Gregor d. Gr. die Weiterbildung des früheren oder die Ueberleitung erstchristlicher Kunstideen ins Mittelalter. Die plastischen Werke dieser drei Jahrhunderte, insonderheit die Sarkophage, sind nur die Grenzsteine des eigenthümlichen in der voraufgehenden Periode pulsirenden Lebens. Sie sind gleichzeitig seine Leichensteine.

Dasz der erstchristlichen Kunst auch in dem Unrecht geschieht, dasz man ihren Anfängen die Selbstständigkeit abspricht, in ihr nur Transformation der römisch-griechischen Kunst erkennen will, erkannten wir gleichfalls als ungerecht.

Die Anfänge der altchristlichen Kunst gleichen wohl dem zarten Licht des aufgehenden Morgensternes, aber ihre Bahn ist die eines Meteors gewesen.

Druck von Fr. Frommann in Jena.